



TITLE:

ミケランジェロの「親族」ダンヌンツィオ --詩と造形のティタニーズモ--

AUTHOR(S):

内田, 健一

---

CITATION:

内田, 健一. ミケランジェロの「親族」ダンヌンツィオ --詩と造形のティタニーズモ--. 天野恵先生退職記念論文集 2018: 240-259

ISSUE DATE:

2018-03-29

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/233696>

RIGHT:

# ミケランジェロの「親族」ダンヌンツィオ —— 詩と造形のティタニーズモ ——

内田 健一

## 序

ダンヌンツィオの作品におけるミケランジェロへの言及は、ローマでジャーナリストをしていた若い頃から、ヴィットリアーレに隠棲する晩年に至るまで、高い頻度で行われる。その質的な境界線を De Vecchi (1982: 248) は、回想的随筆集『鉄槌の火花 (*Le faville del maglio*)』に含まれる、1897 年という日付の『敵による福音書 (*Il Vangelo secondo l'Avversario*)』に見付け出そうとする。それまでの散文作品、例えば 1889 年の『快楽 (*Il Piacere*)』や 1894 年の『死の勝利 (*Trionfo della morte*)』では、博識な引用によって文章を高貴にするのが目的だったが、『敵による福音書』ではミケランジェロの姿が「天命へ英雄的に身を捧げ、自らの天使－神霊と戦い続ける偉大な巨匠 (*titano*)」という、一つの象徴として描かれていると言うのである。ダンヌンツィオがミケランジェロを「巨匠」として強く意識していたのは周知のことで、さらに本稿のタイトルにあるように「親族 (*Parente*)」としても扱うようになる。なお、「巨匠」と訳した *titano* は、もともとギリシア神話の巨神族ティーターンのことで、本稿サブタイトルにあるティタニーズモの語源である。それについては本論第 3 章で詳しく考察する。

ここで問題となるのは、『敵による福音書』が確かに 1897 年前後に書かれた『手帳 (*Taccuini*)』を素材としているものの、実際に執筆されたのは『鉄槌の火花』第 1 巻が刊行される直前の 1924 年初めということである。実体験から執筆までの約 27 年間に、ダンヌンツィオはフィレンツェに移り住み (1898 年)、フランスに「亡命」し (1910 年)、第一次大戦を経てフィウメを占領し (1919 年)、そして終の住処ヴィットリアーレに辿り着いた (1921 年)。したがって、『敵による福音書』の内容が 1897 年の作者の思想そのものとは考えにくいのである。そこで本稿では、ダンヌンツィオの著作におけるミケランジェロへの言及を通時的に分析し、彫刻家が詩人の「親族」となる経緯を明らかにしながら、『敵による福音書』を境界線とすることの妥当性、および両者に共通するティタニーズモの特徴を検討する。

## 第 1 章

ダンヌンツィオがミケランジェロに言及する最も初期のものとして、1885 年 2 月 17 日の『トリブーナ (*La Tribuna*)』紙に載った記事『オルシーニ家にて (*In casa Orsini*)』が挙げられる。ローマにあるマルケッルス劇場について、「ウィトルーウィウスによって解説され、廃墟と化したそれはミケランジェロとサンガッロによって称讃され、研究された」(SG I: 261) と記される。話題の中心はマルケッルス劇場であ

り、それに関する「博識な引用」としてミケランジェロへの言及がなされている。

同紙、1886年12月8日の記事『フラ・バルトロメオ・デッラ・ポルタ (*Fra Bartolomeo della Porta*)』には、「デッラ・ポルタに対して同時代の芸術家、特にレオナルドとミケランジェロが影響を与えた」(SG I: 714)とある。やはりミケランジェロへの言及は、題名のドミニコ会修道士の画家に関する「博識な引用」に過ぎない。

ジャーナリズム経験の集大成としての小説『快樂』(1889年)では、主人公アンドレア・スペレリについて、「ローマは彼の大きいなる愛だった。皇帝のローマではなく教皇のローマ。凱旋門、公衆浴場、公共広場のローマではなく、邸宅、噴水、教会のローマ。[...] だから彼の大きな夢は、ファルネーゼ家の館のような、ミケランジェロによって仕上げを施され、カラッチ一族によって壁を描かれた館を所有することだった」(*Rom.* I: 38)と描かれる。基本的には先の新聞記事と同じように、ミケランジェロは「博識な引用」として、「文章を高貴にする」ために用いられている。ただ、小説では主人公を通じて、作者の願望も幾らか感じ取られる。つまり、ここでのミケランジェロへの言及には、時を越える芸術の美への憧れが込められているのである。

1893年3月に月刊誌『トリブーナ・イッルストラータ (*La Tribuna Illustrata*)』に掲載され、同年7月に刊行された詩集『楽園詩篇 (*Poema paradisiaco*)』に収められたソネット『彫像 (*La statua*)』では、永遠を約束する芸術への渴望が、ミケランジェロを介して明確に表現される。

もう私はそこに彫像を探さない、なぜなら私が望むのは／私が埋葬されることになる大理石だけだから。／／しかし質素な大理石が空洞の墓を／覆うのではなく、そこに‘芸術’の至高の／姿が座することを願う。これが私の祈願することだ。／／「並外れて巨大な石塊が重々しく／置かれた墓で眠ること、そしてその石塊は／お前の娘の《夜 (*Notte*)》だ、プオナッローティよ！」(*Versi* I: 657)

「私」は自らの死に思いを巡らせ、墓が永遠の美によって飾られることを望む。その美とはミケランジェロが制作した《夜》、フィレンツェのサン・ロレンツォ聖堂のメーディチ家礼拝堂(以下、「M礼拝堂」とする)にあるヌムール公の墓の上に置かれた「彫像」に他ならない。この「私」にはダンヌンツィオ自身が投影されており、《夜》によって飾られるに相応しいものとは、彼が追い求める文学的名声と考えられる。この詩において、ミケランジェロへの言及は外面的な装飾から、内面的な思想の表現へと向かうのである。

ダンヌンツィオがミケランジェロに次第に傾倒していく様子は、1894年に執筆された『死の勝利』の第5部「破滅ノ時 (*Tempvs destrvendi*)」からも分かる。そこで主人公ジョルジョ・アウリスパ(彼も作者の分身)は、ツァラトゥストラによって代表されるニーチェ哲学について思索を延々と続け(メリディアーニ版で約10ページ)、その後、それを打ち消すかのようにローマとミケランジェロを思い出す。

アレゴリーのように、彼の記憶に自ずと蘇ってきたのは、ディオクレティアース

スの公衆浴場に神聖なミケランジェロが百の円柱を建てたあの大きな回廊だった。そこで、ある9月の午後、彼は自分の魂のいつもの状態が、記号によって描き出されていると思った。—ある9月の午後だった。「掘り出されたいつかの春の匂いと青白さ」が広がる静かな空は、調和のとれた大きな回廊の上に弧を描いていた。神秘的な空間の中心には、嵐によって曲がって裂けたミケランジェロの糸杉、何世紀も続いた強靱な生命のざらざらとして黒い残骸が、孤独な瞑想の限りない悲しみと、盲目の力の害に対するあらゆる頑固な抵抗の無益を語っていた。(Rom. I: 934)

この後の部分では、古代ローマの「誇り高く肉体的な素晴らしい生活」を垣間見せる、回廊の方々に置かれた石像や石碑などの遺物が描写される。この場面の目的は、ニーチェの思想の背景にあるゲルマン民族のアルプス以北の文化と、ダンヌンツィオが属するラテン民族のローマを中心とする文化の対比であろう。ディオクレティアヌスの公衆浴場は、まず古代ローマの偉大を意味し、そこにミケランジェロの記憶が重なることでルネサンスの栄光も表わし、そしてそれらの没落が一種の無常観と国家再興への熱意を伝える。ミケランジェロの役割は、個人的なものから社会的なものへと広がりつつある。

明らかに社会的な文脈でミケランジェロが登場するのは、ダンヌンツィオを中心として1895年1月に創刊された雑誌『コンヴィート (Il Convito)』においてである。その『緒言 (Proemio)』で、「私たちが願いたいのは、この私たちの『コンヴィート』が戦闘的なエネルギーの生き生きとした束を集めることができ、幾つかの美しく理想的なものを低俗さの濁った波から救うのに役立つことである。その波が今や全てを覆う特権的な土地では、かつてレオナルドが威厳に満ちた女性たちを、ミケランジェロが不屈の英雄たちを創造した」(SG II: 283)と述べられる。「特権的な土地」とはイタリアのことで、そのかつての隆盛を示すのが二人の芸術家、レオナルドとミケランジェロである。『コンヴィート』にはダンヌンツィオの小説『岩窟の乙女たち (Le vergini delle rocce)』も連載され、その各章の冒頭にはレオナルドの箴言がエピグラフとして掲げられた。この時期、ダンヌンツィオの関心は主としてレオナルドの方に向かっていたが、その後、ミケランジェロの方が優勢になり、それは晩年に至るまで変わらない。

以上、本章ではダンヌンツィオによるミケランジェロの受容に関して、De Vecchiが示した1897年という境界線の手前まで考察を進めた。最初、装飾的なものであったミケランジェロへの言及は、次第に永遠の名声への欲求というダンヌンツィオの内面を表わすものへと深まった。そして、ミケランジェロを通じて思い描く理想は、個人的なものから社会的なものへと広がり、ミケランジェロはイタリアを象徴する偉人の一人と見なされるに至る。

## 第2章

De Vecchiが境界線とした『敵による福音書』の日付は、詳しくは1897年1月27日の夕方で、場所はバガツァーノである。内容に対応する『手帳』は三つあり、ヴェ

ネーツィアで書かれた1896年のXと1897年のXVI、そしてバガッツァーノで書かれた1898年5月16日のXVIIである（T: 125-38, 213-37）。バガッツァーノは、ダンヌンツィオが1898年の春に移り住んだフィレンツェ郊外のセッティニャーノの近くにあり、『敵による福音書』の1897年という日付は事実には反するだろう（ただし、このような改変はダンヌンツィオの作品では珍しいことではない）。セッティニャーノはミケランジェロが里子として石工の妻に預けられた町であり、近辺には採石場が数多くある。したがって、『手帳』にミケランジェロへの言及が全くないとはいえ、バガッツァーノ訪問時にダンヌンツィオがミケランジェロについて深く考えたことは大いにあり得る。したがって、ここで一まず境界線を、実際にバガッツァーノを訪問した1898年5月16日に移すことにしよう。なお、『敵による福音書』の本文については、本稿は時間軸に沿って進んでいるので、執筆時の1924年の段階で扱う。

境界線を越えた後、ダンヌンツィオのミケランジェロへの言及は、まず悲劇『ジョコンダ（*La Gioconda*）』において見付かる。その題名からして『岩窟の乙女たち』と同様にレオナルドの影響下にあるとはいえ、ミケランジェロに関する理解も一歩進んで、その芸術観のレベルにまで高まっている。1898年5月に第1幕が書かれ、夏には4幕全てが完成するのだが、その第2幕で彫刻家のルーチョ・セッタラがモデルで愛人のジョコンダ・ディアンティについて友人に語る。

彼女の美は全ての大理石の中に生きている。このことを私が悔恨と情熱で胸苦しくなりながら感じたのは、ある日、カッラーラで彼女が私の隣にいた時だった。私たちは、大理石を載せた車を引く、あの頸木を付けた大きな牛たちが、山から降りてくるのを見ていた。彼女の完璧な姿が、私にとっては、あのいびつな塊のそれぞれの中に閉じ込められていた。（TSM I: 267-8）

ミケランジェロの名前は出てこないが、大理石の産地カッラーラは彼の記憶と切り離すことができない。そして、「彼女の完璧な姿が […] 閉じ込められていた」という台詞は、ミケランジェロの有名なソネット *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*（以下、「アイデア論ソネット」とする）に示された芸術観、「最高の芸術家が思い描く理想像は／一つの大理石が余計な部分で／包み込んでいないということはなく、／知性に従う手はそれに辿りつくのみ」（RL: 206）が下敷きになっている。これまでミケランジェロは一種の偶像として外面的に扱われていたが、ここではその芸術的創造の内面にまで入り込んでいる。

1899年7月20-21日、ダンヌンツィオはカッラーラ周辺を訪問し、その経験に基づいて、翌年1月8日にフィレンツェでダンテの『地獄』第8歌に関する公開講義を行った。その内容は『ディースの町（*La città di Dite*）』として、1月20日の『フレグレイア（*Flegrea*）』誌に掲載された。

もしも私が、目に見え、手で触れられるイメージによって、ダンテのエネルギーと、頑強さと、激情を伝えようとするならば、あの鋭くて、岩肌が露出している

山脈を指し示すだろう。[…] ミケランジェロは、その山脈の猛烈な上昇の秘密を見抜き、その情熱的な静寂の言葉を理解し、その奥底に創造的な力が閉じ込められているのを感じた。その同じ力は、彼の中で非常な苦しみと共に、神々しく巨大な（titaniche）造形を目指した。（SG II: 536）

この「山脈」とは、カッラーラを含むアプアーネ山脈のことで、ダンヌンツィオはダンテ講義にもかかわらず、ミケランジェロに言及せずにはいられない。ミケランジェロが「山脈」という自然の事物の「意志」とも言うべき、「上昇の秘密」や「静寂の言葉」や「創造的な力」を知り、それがミケランジェロ自身の作品制作に結び付いているという議論は、実はダンヌンツィオの親友アンジェロ・コンティからの影響である。ショーペンハウアーを介してプラトンのイデア論に近付いた美術評論家のコンティは、その主著『至福の岸辺（*La beata riva*）』（1900年）で次のように述べる。

天才の中では、自然の意志が、特別に優れた頭脳を通ることによって、認識され得るようになる。なぜなら天才の中には、素材に働きかけ、無理な力を加える個人的な意思が存在しておらず、自然の意志そのものが素材を操り、形作るからである。

天才の中では、素晴らしい神秘、単純だが偉大な神秘が現実となる。それによって個人の魂は、事物の魂と地下的な交流をすることができる。この地下的な交流は、人間が自然の声となることを可能にする。[…] ミケランジェロはこの神秘そのものを、あの有名なソネット [*Non ha l'ottimo artista alcun concetto*] で表現した。[…]

このソネットの「知性（*intelletto*）」が意味するのは、まさに自然の意志を認識することであり、私が「地下的な交流（*comunicazione sotterranea*）」という言葉で伝えようとするものを見事に説明してくれている。（BR: 17-8）

コンティによると自然には意志があり、その意志が目指すものは完璧で不変の「イデア」である。それに到達するには、天才の芸術家の助けを借りねばならず、もし「イデア」が実現したならば、それは永遠の価値を有するものとなる。ミケランジェロの詩の「知性」とは天才だけに与えられたもので、それによって素材である大理石と「地下的な交流」、つまり無言の意志疎通がなされ、その結果として彫り出された理想像は、無言の自然に与えられた「声」なのである。このようなコンティの解釈は明らかに過剰なもので、ミケランジェロ本人は「自然の意志」や「地下的な交流」などを意識していなかっただろう。とはいえ、ダンヌンツィオにとってのミケランジェロは、「山脈」という無言の自然の「意志」を表わす「上昇の秘密」や「静寂の言葉」や「創造的な力」を知り得る天才なのである。

1900年3月1日、『至福の岸辺』と同時にトレヴェス社から出たダンヌンツィオの小説『火（*Il Fuoco*）』にも、やはりミケランジェロへの言及がある。作品の終盤で、主人公の詩人ステーリオ・エッフレナが恋人の女優フォスカリーナに向かって次のように言う。

《思案（*Pensieroso*）》像の顔の上で、兜が作り出す影の中に集まる無限の力につ



いて、ある日、恋人は彼女を見つめながら語った。

「ミケランジェロは」と彼は言った「大理石の小さな窪みの中に、人間の瞑想の全ての努力を集めた。窪ませた手のひらを川の水が満たすように、‘巨匠 (Titano)’ の鑿によって山の素材に開けられたあの僅かな空間を、私たちを包み込んでいる永遠の神秘が満たした。そしてそこに残って、何世紀もの間に濃くなった。時々その強烈さに匹敵し、それを越えることも時々あるものは、フォスカ、あなたの顔の動く影の他に私は知らない。」(Rom. II: 466-7)

《思案》像とは、M礼拝堂にあるウルビーノ公の墓の上に置かれた彫像のことである。フォスカリーナは直前の場面で嫉妬のために正気を失ってしまい、ここではそれを深く悔みながら、ステーリオに対して遠慮がちになっている。その様子を描写するためにダンヌンツィオは、ミケランジェロの有名な作品を援用する。

ミケランジェロの作品を介したフォスカリーナの描写は続き、次はヴァティカンのシステーナ礼拝堂（以下、「S礼拝堂」とする）の天井画の巫女になぞらえて、「ダンテの詩篇を読んでいるとき彼女は、システーナ礼拝堂の天井で聖なる書物の重みを、預言の息吹によって揺り動かされた体で勇壮に支える巫女たちのように、厳格で高貴だった」(Rom. II: 467)と表現する。詩人の言葉を声にして演じる女優という関係が、まるで神のお告げを伝える巫女の関係であるかのように神聖化される。このような人物描写において、ミケランジェロの作品は視覚的な効果と同時に、重層的な精神性の表現のために利用されるのである。

1901年2月27日、オペラ作曲家のヴェルディの死後30日目に、フィレンツェ高等研究所の講堂で追悼演説が行われた。そこでダンヌンツィオは集まった若者たちに対して、「今日ここで私たちが讃える‘偉人’は、ダンテ、レオナルド、ミケランジェロが出たのと同じ種族から出た」(PR: 451)と言う。「種族」とはイタリア人のことで、ここでのミケランジェロへの言及は社会的なものである。続いて、長命だったヴェルディが死に至るまで理想を追い続けた姿と、同じく長命だったミケランジェロの晩年を重ね合わせながら、「老衰のなかヴァティカンのクーボラ、‘天’へ登るために架けられた“とても美しく恐ろしい穹窿”の模型を作り、臨終に至るまで彼自身の偉大さを表現する、より一層壮大な聖堂、墓、門を設計した」(PR: 451)と述べる。このように生涯にわたって理想のために制作し続ける「巨匠」というミケランジェロ像は、これ以降も繰り返し登場することになる。

さらに、偉大な音楽家を追悼するため、カンツォーネ『ジュゼッペ・ヴェルディの死のために (Per la morte di Giuseppe Verdi)』(Versi II: 322-6)が捧げられた。その内容は、死んだヴェルディに三人の「兄弟」(ダンテ、レオナルド、ミケランジェロ)が寄り添い、一人ずつヴェルディに声を掛け、最後にイタリアの未来の栄光を祈願するというものである。詩形はペトラルカのカンツォーネ『わがイタリアよ、話すことが空しくとも (Italia mia, benché 'l parlar sia indarno)』のもの (AbC BaC, cDEeDdfGfG)が使われており、文学的なナショナリズムが強く意識されている。また、ミケランジェロが話す言葉は、彼のソネット『もし神聖な部分が十分に思い描い

たならば (*Se ben concetto ha la divina parte*)』(RL: 223) が下敷きになっている。この演説会の内容から、ダンヌンツィオのミケランジェロに対する関心が、社会的なナショナリズムや、理想を求め続ける崇高な人物像、そして彼の『詩集 (*Rime*)』まで、多方面にわたっていることが分かる。

以上、本章では、まず De Vecchi が示した 1897 年という境界線を、ダンヌンツィオがフィレンツェに移り住んだ後の 1898 年に移し、それから 3 年ほどの間に詩人がどのように彫刻家に接近したのかを考察した。まず、アイデア論的な芸術観や自然と交感する天才という論点から、ダンヌンツィオはミケランジェロの内面に迫った。そして、小説においてミケランジェロの彫刻や絵画を援用することで、登場人物の外観と同時にその心理も描いた。さらに、ストイックに理想を求め続ける人生を送ったミケランジェロを、イタリアの国家的な偉人とした。

De Vecchi の境界線後の「巨匠」に近いのは、1901 年のヴェルディ追悼演説のミケランジェロ像である。ただし、これは長命の巨匠ヴェルディの姿に触発されて出てきたもので、その描写はわずか 4 行だけである。ミケランジェロがダンヌンツィオにとって、人生と芸術の秘密を宿す存在として重要になりつつあるのは確かだが、まだ自己を同一化するほどのモデルにはなっていない。

### 第3章

De Vecchi が 1897 年とした境界線を、実際のバガツァーノ訪問の 1898 年、あるいはヴェルディ追悼演説の 1901 年に移し得る可能性を前章で指摘した。本章では、ダンヌンツィオの文学的創造の最も意義深い成果である『空と海と陸と英雄の讃歌 (*Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*)』の初期 3 卷 (1903-4 年) を中心に、ダンヌンツィオがミケランジェロへの理解をさらに深めていく様子を見ることにしよう。

1903 年 5 月に刊行された第 1 卷『マイア (*Maia*)』の中心をなす『生ノ讃歌 (*Laus vitae*)』は、21 行詩節が 400、合計 8400 行という長大なものである。様々な長さに分かれる 21 の章のうち、第 17 章は最も長い 1239 行で、その内容の大半はミケランジェロが描いた S 礼拝堂の天井画である。詩に登場する順にテーマを列挙すると、預言者エゼキエル、ペルシアの巫女、裸体青年像、大洪水、ノアの泥酔、ダヴィデとゴリアテ、リビアの巫女、エリュトレイアの巫女、デルフォイの巫女、ハマンの懲罰、ユディトとホロフェルネス、預言者エレミアとなる。

主人公の「私」は S 礼拝堂の床に仰向けに寝て、天井画を見つめ、世界と人間についての瞑想を繰り返す。やがて、「私たちはなぜ生まれたのか?」(*Versi II*: 194) という根源的な問いに達し、「私」は墓石のように冷たい床の上で恐怖によって身震いをする。すると、裸体青年像の 20 人が声を揃えて、「心ヲ高く! (*Sursum corda!*)」(*Versi II*: 195) とローマ教会のミサ冒頭の言葉で「私」を励ます。一般的に、裸体青年像は天井画の装飾的な要素として注目されないが、ダンヌンツィオは彼らを「私」の兄弟たちと見なして重視する。

ダンヌンツィオ独自の解釈は、巫女たちに向けて発する「私」の言葉にも表われて



いる。例えば、リビアの巫女に対して、「露わな肩、腕、うなじ、／これらの悦びの場所が、／ほら、君の帯と君の服から／外に抜け出ている。／／しかし、私に隠そうとする／君の胸は、たぶん八重の花のように／深いのではないかな？ […] ああ、一体誰が、／下がった目蓋の奥の／君の目の色を知るのだろうか？／いつ君は私の方を見るのだろうか？」（*Versi* II: 196）と、まるで恋愛詩のようである。一方、デルフォイの巫女に対しては、「君を／私は愛するだろう、せめぎ合う二つの風の間で／海の波から生まれた／オーケアノスの亡命する娘よ、 […] 君は航海者で、私によってタラッシアと名付けられた！」（*Versi* II: 198-9）と、海の泡から生まれ、美と愛を司り、航海者の守護神でもあるアプロディーテーに話し掛けるかのようである。

このようにダンヌンツィオはS礼拝堂天井画と自由に対話をするが、その作者であるミケランジェロは一度も登場しない。しかし、それはやはり不自然であり、おそらく、ミケランジェロの自画像と見なされている預言者エレミアの描写に、ダンヌンツィオのミケランジェロ観が込められている。

彼の下に、まるで花崗岩と／肥沃な土でできた大建造物のような／巨大な（titanico）老人が／脚を交差して座っている。／あの若い力の、／遠い昔の親族（parente）のようだ。／ […] ／私とその老人の中に見たのは／私の生まれた土地の精神、／私の最も強い本質を／生み出す尊者、／私の人生の苦労の／厳かな証人、／未来の私の死の／審判であり守護者だった。（*Versi* II: 198-9）

引用冒頭の「彼」とは、エレミヤの左上の裸体青年像のことである。主人公の「私」は「彼」を、20人の裸体青年像の中で最も自由で清朗な理想像と見なす。その「彼」を「あの若い力」と言い換え、そしてその遠い祖先としてエレミヤを描き出す。ここでダンヌンツィオは「あの若い力」の中に自分自身を、エレミヤの中にミケランジェロを見いだしているのではないだろうか。少なくとも晩年のダンヌンツィオは、「巨匠（titano）」のミケランジェロを「親族（parente）」として扱い、「私の生まれた土地」であるイタリアの「守護者」と見なす。『生ノ讃歌』第17章の執筆を通じて、ダンヌンツィオがミケランジェロと深い精神的な交流をしたことは間違いない。

1903年12月に『讃歌』の第2巻『エーレクトラー（*Elettra*）』と第3巻『アルキュオネー（*Alcyone*）』が一冊として刊行された。ミケランジェロへの言及がある作品として、まず『アルキュオネー』の前半に置かれた『母たち（*Le madri*）』と『崇高な山脈（*L'alpe sublime*）』（ともに1902年夏執筆）が挙げられる。『母たち』では、まず、トスカーナの海岸にたたずむ妊娠した牝馬たちの長閑な風景が描かれる。その後、かつてミケランジェロが大理石を採したカッラーラの山脈を背景にして、ルーニを出発した貨物船が現われる。

大理石を積み、／奥深い純白の中で／人知れず孤独に眠る／夢を積む。／私の心が想起するのは／お前の狂った‘福音書記者’だ、／ブオナッローティよ、／それは‘大地’の子であり、／それに命の火を点す‘天才’の子だ。／私の心が見

るその大きな体は／締め付ける石塊の／苦悶の中でよじれ、／そこから辛うじて  
／ざらついた膝、そして筋骨たくましい／腿が逃れ出る。(Versi II: 490)

母馬の中の仔馬と、船の中の大理石と、大理石の中の彫刻作品の類比によって、この作品は組み立てられているが、その発想の源泉はミケランジェロのアイデア論ソネットであろう。「福音書記者」とはフィレンツェのアッカデーミア美術館（以下、「A美術館」とする）にある《聖マタイ（San Matteo）》像のことで、ミケランジェロの数多い「未完（non finito）」の作品の一つである。《聖マタイ》像の突き出た「膝」と「腿」以外の部分は、彫り残された石の中にあり、そこから必死に抜け出そうとしているように見えるので、「狂った（folle）」と形容される。

このような狂気を創造的なものと捉える発想は『崇高な山脈』にもある。ルーニの崇高な山脈が、「遠くの大大理石の白さよ、／未だ生まれぬ彫像よ、／最も美しい山脈よ！」(Versi II: 493)と讃えられるのに対して、低くて眠っているようなピサの山地は、「神々もおらず、守護霊もおらず／ […] 夕暮れへの／情熱の衝動もなく、／狂気もなく、苦痛もない」(Versi II: 494)と否定的に描かれる。狂気や苦痛などを宿す神聖なルーニの山脈こそが、芸術的な創造の場なのである。

未来へ続く岩壁、／おお、魂が見分ける‘印’、／創造する／‘匠’への／大地の強い渴望、／プロメテウスの素材、／眠らない高み、／舞う翼、／言葉のない‘讃歌’、／明るい彫像の肉体、／汚れない神殿の栄光、／立ち上がった／列柱の力、／永遠の造形の／本質！(Versi II: 494)

「印（Segno）」は芸術家が大理石の中に思い描く理想像、「匠（Maestro）」はミケランジェロを指すと考えられる。その「匠」へと向けられる「大地の渴望」とは、先述のコンティの理論にあった「自然の意志」であろう。それによると、芸術家が理想像を求めるだけではなく、自然（大理石）の方も理想像となるために芸術家を求める。このように『アルキュオネー』において、コンティの解釈を通したミケランジェロのアイデア論的な芸術観が、詩という形式で表現されるのである。

『アルキュオネー』の後半に置かれた『囚われ人（Il Prigioniero）』（1903年秋執筆）は、ミケランジェロの同名の彫刻作品のイメージが中心的な役割を担う。もとは教皇ユリウス2世の墓碑のために彫られ、現在はパリのルーヴル美術館（以下、「L美術館」とする）に置かれている2体の《囚われ人》のうち、後ろ手に縛られている方に、詩人は仲間のアルディをなぞらえる。

アルディよ、お前はあの裸の《囚われ人》のように／悲しげだ。それを巨匠（titano）ブオナッローティは、／あの輝きを放つ遠く険しいサグロ山から、／好戦的な教皇のために掘り出した。／／お前も自らの神秘に強いられて／‘未知の海’に捧げられる犠牲となる。／そしてお前の美しい口は空しく叫ぶ、／お前から支配権を奪った運命に対して。(Versi II: 575)

「囚われ人」の悲しみとは、運命に「支配権」を奪われ、権力者から奴隷に没落することが一つの原因である。しかし、それだけではなく、「神秘」や「未知の海」が暗示する、人間にとって避けることのできない飽くなき欲求と肉体の死こそが、悲しみの真の原因だろう。それを示すように、詩集で『囚われ人』の後に配置された幾つかの詩は、空を飛んで神に近付こうとしたが海に墜落して死んだイーカロスをテーマとする。後ろ手に縛られた《囚われ人》は《抵抗する奴隷 (Schiavo ribelle)》とも呼ばれるが、その名の通り、敗北を知りながら、死という人間の根本的な条件に抵抗しているようにも見える。これは Bosco (1949: 609) の言う、ロマン主義の英雄たちの特徴である。

ロマン派の人々の主要な神話は、個人－社会（あるいは自然）の対立である。ロマン主義の多くの劇、詩、小説の奥底を見つめるならば、いつも変わらず孤独な人間がいて、無情な権力あるいは敵対する権力と対峙し、彼はそれによって理解されることも、それを理解することもない。[...] この対立は主として二つの様相を呈する。一つは主意主義の狂乱と呼ばれ得るもので、それによって英雄や英雄的な人間が崇拜される。彼らは極限まで戦い、頑強な決意をもって全世界に、ことによると神に対して立ち向かい、自らの敗北が不可避であることをより良く知るほど、より高く燃え上がる。これがティタニーズモである。

ティタニーズモの語源は、序でも述べたが、ギリシア神話の巨神族ティーターンで、彼らはゼウスなどのオリュンポス神族と戦って敗れ、タルタロス（奈落）に落とされる。そこから比喩的に用いられることとなり、『イタリア語大辞典』の Titano の項目では、「2. 超人的な力を備えた人。／3. 基準を越えた才能によって、美德によって、精神力によって、モラルあるいは知性の特別な高さによって他者を上回る、優れた人。／4. 上位の抑圧的な権力に対して、たいていは失敗に終わるが執拗に反抗する人」(Battaglia 2000: 1081) と説明される。ティタニーズモという用語には 2. と 3. の意味だけではなく 4. の意味も含まれており、《囚われ人》の悲愴な姿はティタニーズモと呼ぶに相応しいだろう。そして、それを作ったミケランジェロは、まさにティーターンである。『囚われ人』で titano を「巨匠」と訳したが、実はそれでは語のニュアンスを十分に伝えきれていなかったのである。

叙情的な『アルキュオネー』と合わせて出版された社会的な『エーレクトラー』にもミケランジェロへの言及がある。前章で考察した『ジュゼッペ・ヴェルディの死のために』は『エーレクトラー』に収められている。それ以外に、三つのソネットから成る『カッラーラ (Carrara)』があり、詩集に先立って、雑誌『ヌオーヴァ・アントロジニア (Nuova Antologia)』の 1903 年 11 月 1 日号に載った（執筆はおそらくその直前）。一つ目のソネットは、まず前半の 8 行で、宗教的あるいは政治的な権力の転変と、芸術の栄光の不滅を対比する。そして後半の 6 行で、「彼ら [大理石像] に最も壮健な生気を吹き込んだ人、／その人は遥かな頂上からお前 [カッラーラ] の上に／サグロ山のそれよりも広大な影を落とす。／お前の守護者は殉教した聖チェッカルドでは

なく、／苦難によってここでやせ細った／ブオナッロートだけだ」(*Versi* II: 397)と、カッラーラの大理石で最も優れた作品を作ったミケランジェロを讃える。その人物像は、山よりも大きいという優越性だけではなく、「苦難」に立ち向かうという悲劇性も含んだ、典型的なティーターンである。

三つ目のソネットでは、「私の心よ、どうか私に教えてくれ、／遠くの船乗りたちが木の船から／見えるように、偉大な‘芸術家’が炎の手で／彫刻することを望んだ岩壁を。」(*Versi* II: 398)という、弟子コンディーヴィの『ミケランジェロ伝 (*Vita di Michelangelo Buonarroti*)』(1553年)にあるエピソードが取り上げられる(*Condivi* 1964: 38-9)。この余りにも壮大な計画は、挫折が容易に予想され、また実際に挫折した。しかし、そうだからこそダンヌンツィオは親近感を覚え、それをミケランジェロのティタニーズモの典型例としたのだろう。

以上、本章での考察を通じて、『讃歌』初期3巻において、ロマン主義的なティタニーズモがその思想的支柱の一つとなり、ミケランジェロがティーターンとして描き出されていることが分かった。ダンヌンツィオはミケランジェロの作品に独自の解釈を施しながら、それを自らの新しい詩作品に仕立てる。そして想像上のミケランジェロと濃密な対話をしながら、積極的に自己を同一化しようとする。De Vecchiの「天命へ英雄的に身を捧げ、自らの天使－神霊と戦い続ける偉大なティーターン」というミケランジェロ像は、1903年秋の『囚われ人』、そして特に『カッラーラ』で明確になる。

## 第4章

前章の『讃歌』初期3巻には、特に詩想に恵まれたダンヌンツィオの詩が含まれており、そこでミケランジェロの人物像と作品についての表現もほぼ完成した。以降の作品においても、機会があるたびに詩人は彫刻家を取り上げ、多面的にティタニーズモを描き出し、「親族」としての絆を深めていく。

1906年の夏に執筆された悲劇『愛よりも (*Più che l'amore*)』の主人公コッラード・ブランドは野心的な探検家で、その人物像は前章で考察した『生ノ讃歌』の主人公である「私」に近い。したがってダンヌンツィオ本人の思想の代弁者と考えられるコッラードだが、彼の学生時代の守護神は、ミケランジェロの作った《モーゼ》像である。野心的な教皇ユリウス2世のために作られ、ローマのサン・ピエトロ・イン・ヴィンコリ聖堂に置かれたその像は、「野獣のような神のような、意志と誇りの巨大な塊」(*TSM* II: 64)と描写される。それと同時に、その制作にミケランジェロが不本意ながら30年を費やしたという、悲劇性が強調される。

ミケランジェロは腰の曲がった小さな体だったので、苦悩、怒り、恥辱、支配、果たされなかった復讐、それらの重圧と動揺、そして熱い思いの轟きと渦巻きを、その脊椎の上に支えることができなかった。だから、その代わりに別の巨大な石の体を作ろうと考え、30年間それに全ての嵐を放出して閉じ込めた。そしてそれを、すぐに突進して襲いかかるような姿にした。(*TSM* II: 64)

ここでは、劣等感と不満が昇華されて作品が生まれたという心理分析によって、ミケランジェロのティタニーズモがより複雑になっている。さらに続けてコッラードを描写するために、ミケランジェロの言葉、「私は他人よりも自分を愛することになっている」や「私はいかなる類の友も持たないし、持ちたくない」が引用される。これらは弟ブオナッロート宛ての手紙の一節で、S礼拝堂天井画を描いていた1509年11月17日のものである（RL: 530）。ミケランジェロは天井画を一人で4年以上かけて非常に苦勞して制作した。戦う英雄が孤独であることはティタニーズモの条件の一つである。

1907年2月16日に亡くなったノーベル賞詩人カルドゥッチの追悼会が、同年5月24日にミラーノのリーリコ劇場で行われた。翌日の『コッリエーレ・デッラ・セーラ（Corriere della Sera）』紙の第一面は全て、ダンヌンツィオの追悼文によって占められた。ミケランジェロへの言及は、老衰したカルドゥッチの描写の直後にある。

〔カルドゥッチと〕同じように、老いさらばえたブオナッロートの哀れな体はティーターンの（titanica）情熱によってやせ細って引きつり、歪んだ骨格は内面の強い炎によって脆くなり、もう耳も聞こえず、目も見えなかったが、墓の敷居にあっても「崇高」への渴望に苦しめられて、〔カルドゥッチと〕同じように弱った手を伸ばして、あの《ヘーラクレースの胴体（Torso di Ercole）》像を撫でようとした。ライオンの皮によって覆われた岩に鎮座した像は、まるでミケランジェロの運命の悲劇的な胴体のようだ。（SG II: 619）

《ヘーラクレースの胴体》像は紀元前1世紀の作品で、現在はヴァチカン美術館（以下、「V美術館」とする）にあり《ベルヴェデーレの胴体（Torso del Belvedere）》像とも呼ばれる。ギリシア神話の怪力の英雄の像に頭と両腕はなく、両脚が膝あたりで切断されている。それを若いミケランジェロが研究し、模倣したことが知られている（Crescentini 2014: 70）。ここでダンヌンツィオは、ミケランジェロが老いても若い頃と同じように「崇高（Sublime）」を求め続けたと想像する。これは第2章で取り上げたヴェルディ追悼演説と同様のイメージだが、ここでは明確に「ティーターンの情熱」という表現が用いられている。

1910年1月に出版された小説『そうかも、違うかも（Forse che sì forse che no）』では、ミケランジェロへの言及が全編を通じて多くある。特にヒロインの魅力的な若い未亡人イザベッラ・インギラーミは、M礼拝堂にあるウルビーノ公の墓の上の《暁（Aurora）》像に繰り返しなぞらえられる。イザベッラは弟アルドとの間のインセストや、妹ヴァーナとの間のジェラシーなどの愛憎劇を経て、恋人のパオロに対して愛の謎について語る。

「でも一体誰が愛を裁けるのかしら。誰が悦楽の境界と苦痛の境界を言えるのか、どこで悪が悪であることをやめ、どこで善が善であることをやめるのか[…]人はどうやって有罪か無罪かを決めるの？ 何一つ確かではない。そこにあるのは心の残酷さと飢え、そして血と涙、そして全ての終わりだけ。」



その瞬間にもまた彼女は、取り囲む石塊から自分自身を取り出し、ティーターン (Titano) の創造物、《暁》の膝、肩、肘、胸が空気を占領するのと同じように、空気を占領するようには見えた。[…]

本当に彼女が巨大になったように彼には思われ、その全身に手が届かないほどだった。本当に彼女は《暁》のようだった。人間の苦悩の塊に彫られ、地球を昼と夜に分ける輪のような帯のみによって乳房の下を縛られ、処女ではないが不妊で、表われ出ない母性の永遠の不安に悩まされていた。(Rom. II: 819-20)

生身の人間でありながら永遠の芸術作品のようなイザベッラの魅力が、《暁》によって表現される。「取り囲む石塊から自分自身を取り出し」という部分は、先述のミケランジェロのイデア論ソネットに基づいている。善悪の彼岸からニヒリズムへ至る思考は、ニーチェの超人主義を思い出させるが、ダンヌンツィオはそれをミケランジェロのティタニーズモに結び付ける。第1章で考察した『死の勝利』でも、ニーチェ哲学への共鳴を打ち消すかのようにミケランジェロを想起していた。ニーチェのドイツに対するイタリアのナショナリズムから発展したティーターンの人物像が、ここでは「地球」の比喩と相俟って、宇宙的な生命の神秘を描き出している。

1910年2月10日の『レットウーラ (La Lettura)』誌に、『回復期の対話 (Dialogo della convalescenza)』が掲載された。子供のように母の膝に頭を乗せて寝ていたガブリエーレ (ダンヌンツィオのファースト・ネーム) が目覚めて、ミケランジェロへの言及に満ちた対話をする。

M (母)：お前は苦しんでいる。来なさい、もっと私の側に来なさい、わが子よ。話して。お前の悩みを言って。私がお前を治して、慰めよう。

G (ガブリエーレ)：慈悲 (pietà)！私たちの種族のティーターン (titano)、イタリアのティーターン (titano) が、もう400年前に彫刻しました！あなたはいつもその丈夫な膝の上で、十字架から降ろされた体を抱いていないのですか？知っています。あなたが私をもっと愛せるように、私がかもっと苦しまなければならないと、あなたは思っています。[…]

M：お前が勝利し続けられるよう、私にお前を助けさせておくれ。

G：どうして私を小さくするのですか？私一人では十分ではないのですか？

M：では、お前のために、私はもう何もできないのかい？

G：できます。あなたは最も大きなことができて、今それを果たしています。[…]  
愛と苦しみに酔って荒々しく掠れた私の声は、ある日、あなたの愛と苦しみの奇跡を目の前にして、あなたをブオナッロータと呼んだ。ミケランジェロの末裔よ、私の貧しさの誇りよ！私はあなたに言います。もう私は釘で刺された手をして、あなたの大理石の膝の上にはいません。あなたのために今の私になりたいのは、捕虜の背中を踏み付けるあの立ち上がった若者です。(PR: 1655-6)

「慈悲」とは、聖母マリアが十字架から降ろされたキリストを膝の上に抱く《ピエタ》

像のことで、1499年に完成し、現在はヴァチカンのサン・ピエトロ大聖堂にある。作者のティーターンとはミケランジェロのことで、両者はもう完全に同義語である。母の呼び名「ブオナッロータ」（ミケランジェロの姓ブオナッローティの女性単数形）が意味するのは、ミケランジェロが作品を創造したのと同じように、母も「愛と苦しみ」を通じて子を産み育てたということだろう。そして母が「ミケランジェロの末裔」ならば、子もその「親族」となる。前章の『マイア』において、ダンヌンツィオはS礼拝堂の預言者エレミアを通じて自分をミケランジェロの「親族」としていたが、ここではより直接的にそれを表明する。最後に理想として挙げられる「若者」は、教皇ユリウス2世墓碑のために彫られ、現在はフィレンツェのパラッツォ・ヴェッキオに置かれている《勝利の神霊（Genio della Vittoria）》像のことである。それが完成したのは1532年頃とされ、《ピエタ》像から30年以上が経ち、その直前にはローマ劫掠（1527年）やフィレンツェ陥落（1530年）があった。ダンヌンツィオの芸術の根底には常に敗北から勝利へ、混沌から秩序への欲求があり、この『対話』ではミケランジェロの人物像と作品を象徴的に用いてそれを表現しているのである。

以上、本章では、ダンヌンツィオが様々なジャンルの作品において、ミケランジェロをティーターンとして描き出し、自己同一化してその「親族」になろうとしたことを考察した。彫刻家の芸術と人生に対する直向きさに共感し、その圧倒的な力量と名声にあやかりうとして、詩人はマニアックな憧れを育んだのだろう。そして、それを助長したのは、ミケランジェロがイタリアの偉人であるというナショナリズムである。

## 第5章

ダンヌンツィオがミケランジェロに関する理解をより深めて、そのイメージを発展させる可能性は、ナショナリズムが猛威をふるう戦争という特殊な状況に、強く条件付けられることとなる。De Vecchiの境界線後の「ティーターン」としてのミケランジェロ像は、序で述べた通り、実際には1924年に書かれたものである。そこで本章では、それに至るまでの、第一次大戦期のミケランジェロ像の推移を追うことにする。

1915年5月5日の『コッリエレ・デッラ・セーラ』紙に、ダンヌンツィオが同じ日にクワルトで行った『千人隊の祭典のための演説（*Orazione per la Sagra dei Mille*）』が掲載された。この日は55年前にガリバルディ率いる千人隊がイタリア統一を目指してクワルトから出発した記念日で、彫刻家のエウジェーニオ・バローニによるモニュメントも披露された。千人隊が追いつ求めたイタリアの栄光という美を表現しようとするバローニを、ダンヌンツィオはミケランジェロと重ね合わせて描き出す。そして、ミケランジェロからの連想によってテーマが参戦論に飛躍する。

もう誰も低い声で話さない。損害と屈辱が終わり、見ざる聞かざるという怠惰が終わる。空の使者たちは私たちに、ミケランジェロの《夜》が目覚めたと告げる。そして、ミケランジェロの《暁》が石の上に足と肘をついて、苦悩を自分から振り払い、ほら、もう東の山脈から空へ躍り出る。

それに向かつて、その美に向かつて、英雄たちが自分の墓から蘇る。(SG II: 677)

ミケランジェロの有名なエピグラム *Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso*、「私にとって愛おしいのは眠り、さらに石であること、／なぜなら損害と屈辱が続いているから。／見ざる聞かざるは私にとって大きな幸せ、／だから私を起こすな、ほら、低い声で話せ」(RL: 34) を利用しながら、リソルジメントを受け継ぐ新しい戦いの始まりを告知する。エピグラムの「私」とはミケランジェロの《夜》の女性像のことであり、ダンヌンツィオはその《夜》が「目覚め」、《暁》が「躍り出る」というイメージでイタリアの参戦を描き出す。現実にはイタリアは5月20日に議会で参戦を決め、23日にオーストリアに宣戦布告した。

ダンヌンツィオは第45歩兵師団司令部に通信将校として配属され、イタリア北東の国境のカルソ地方で戦争を体験する。1916年9月、アクイレレーアに近い小村で、救護所として使われる教会の惨状を見た彼は、『ドベルドーの祈り (*La preghiera di Doberdò*)』を書いた。38の短文から成る『祈り』の中で、傷付いて横たわるイタリア各地の兵士たち、そして祭壇に積み上げられる戦死者たちの泥だらけの靴と穴の開いたヘルメットが描写される。その悲惨な現実に対してダンヌンツィオは、ミケランジェロを想起することによって、辛うじて理想を夢見ようとする。

27. 今、一体誰が、多くの真紅の捧げ物を集めるため、神の貧しい家の上に、引き裂かれた屋根の上に、ティーターンの業で、栄光に輝く広大なクーボラをめぐらせるのか？

28. 髭を生やした捕虜を踏み付け、勝利の先を凝視する《勝利の神霊》に匹敵するような、二十歳のプオナッロートに似た、新しい神殿の作り手か？ (PR: 591-2)

増え続ける血に染まった「捧げ物」に相応しい神殿を作れるのは、ミケランジェロのようなティーターンしかいないとダンヌンツィオは考える。《勝利の神霊》は、1910年の『回復期の対話』でダンヌンツィオ自身がなりたいと願った理想像である。しかし詩人には、祈りを込めて描写すること以外に何もできない。

1918年11月にイタリアは終戦を迎える。翌年のパリ講和会議ではイタリアの権益が認められず、それに不服なダンヌンツィオは志願兵の司令官として9月12日にフィウメを占領する。その直前の8月16日、『ガゼッタ・デル・ポーポロ (*La Gazzetta del Popolo*)』紙に載った小文『ヴィットリアーレ (*Il Vittoriale*)』で、ダンヌンツィオはミケランジェロについて語る。7月のローマの夕方に、休息を求めて教皇庁の音楽学校に入ると、塹壕と同じようにあらゆる種類の人々が寄り集まり、英雄も卑怯者も含めて、苦しむイタリアの縮図がそこにある。演奏前の静寂と、前線での突撃前のそれを重ね合わせながら、イタリアの人々と国に思いを馳せ、ミケランジェロを想起する。

腰が曲がり、しわが眉間に寄り、鼻が犬のようで、のどが山羊ひげで隠れ、爪がブーツの甲革から外に伸び、額が垂れた絵具で汚れ、私のように不幸せで、私たち全員のように惨めで、悲憤と勇敢の間、失敗と運命の間でもがき苦しむ。

私が自分のドラマを受け入れ、私が自分と同一化した人々のドラマを受け入れるために、私は運命的な対立の悲劇的なイメージを探さなければならない。あの不滅の若い《勝者（Vincitore）》の像は、敗者の外観、敗者の悲哀を持つ男の手によって生まれた。自分の町が、暴飲暴食の嘔吐の中で失われた自由が、何世紀も新旧の君主たちの意向に屈するイタリアが、辱められるのを見た男の芸術によって生まれた。（PR: 605-6）

なりふりなど構わない戦場の兵士を、S 礼拝堂で必死に制作に取り組むミケランジェロとして、ダンヌンツィオは描こうとする。「絵具」ではなく血と汗に汚れ、不幸せで惨めな兵士たちは無名であるが、命がけで栄光を目指すその功績はミケランジェロのそれと同じだと言いたいのである。そして、ダンヌンツィオ自身は決して無名ではないが、無名の「人々」と「同一化」して、戦争を振り返ろうとする。《勝者》の像とは《勝利の神霊》像のことで、前述の通り、この像が制作される前にローマ劫掠やフィレンツェ陥落があった。敗者ミケランジェロが《勝者》の像を作るという悲哀が、第一次大戦で勝利したものの人々も国も傷付いているイタリアの悲哀に通じるのである。

1922 年 8 月 13 日にダンヌンツィオは、自宅の 2 階の窓から転落する事故「大天使の飛行」で頭蓋骨を骨折し、数日間、意識不明になる。2 日後の 8 月 15 日にトスカナで予定されていた、ムッソリーニ、元首相ニッティとの三者会談はなくなった。その治療が続く 9 月に書かれた『錯乱した意思と予見する記憶の日記（*Il Diario della Volontà delirante e della Memoria preveggenete*）』は、「飛行」の直後の記録である。最初の 8 月 17 日の文章はわずか 7 行である。翌 18 日、より回復して文章が長くなり、その冒頭で、「カーテンのひだに光が少し見える。ランプは消えている。もう明け方か？ もうすぐ暁だろうか？／ミケランジェロの《暁》は目覚めたか？／のどが渴いている。しかし、私はあの石に彫られた胸でしか渴きを癒すことができない」（PR: 498）と、早くもミケランジェロに言及する。彼の彫刻がダンヌンツィオの精神的な拠り所となっていることが分かる。翌 19 日、ダンヌンツィオの思考は戦争とミケランジェロに向かう。

戦争とは、武装あるいは非武装の多くの人々の間で、かつて一度も見られたことがなかった表現しようとする努力に他ならない。

それゆえ、ブオナッロートをカルソの石塊に立ち向かわせる。[…] ブオナッロートだけが私にそれを、もう一度彫ることができる。（PR: 499-50）

自ら体験した戦争という、「かつて一度も見られたことがなかった」ような悲劇を受け入れるためにダンヌンツィオは、それを人間の「表現」と見なし、芸術として昇華するしかなかったのではないだろうか。そして、その非人間的な現実を表現できるの

は、人間を越えたティーターンのようなミケランジェロだけなのである。

1923年1月に出版された『イタリア人のイタリアのために (*Per l'Italia degli Italiani*)』の中の『歌の暇乞い (*Commiato del canto*)』も、前年8月の「飛行」の後に書かれたもので、やはりミケランジェロへの言及が多い。それを構成する7章のうちの一つ『草のしおり (*I segnali dell'erba*)』でダンヌンツィオは、交戦中の塹壕で戦友を庇い、励ますために、塹壕の胸壁の上に跳び乗り、自分の命を危険にさらした事件を語る。上官に派遣された軍曹に降りるよう命令されるが、ダンヌンツィオは後で上官に理由を説明すると返事し、自分の名前を明かさなかった。ここからダンヌンツィオが連想するのは、『旧約聖書』の『創世記』第32章にある「ヤコブと天使の戦い」のエピソードである。ヤコブは夜に何者かと格闘し、夜明けに相手が帰ろうとしても、祝福を受けるまで離そうとしない。ヤコブは名前を聞かれて、それを答える。一方、ヤコブが相手に名前を聞くと、相手はなぜ名前を聞くのかと言い返し、ヤコブを祝福する。ダンヌンツィオはこのエピソードの「名前を答えない」という部分に、自分との共通点を見付ける。おそらくダンヌンツィオは自分を犠牲にしようとする行動に神聖なものを感じ、ヤコブの相手である神と重ね合わせたのだろう。続けてダンヌンツィオは、この格闘のエピソードがミケランジェロによって表現されるのを見たいと願い、「システリーナ礼拝堂の足場の上でブオナッロート自身が‘天使’と戦っていた時に、どうしてそれを描こうという気にならなかったのだろうか」(PR: 707-8)と述べる。ダンヌンツィオ、ヤコブ、ミケランジェロの三者それぞれの戦いは、結局、自分自身との戦いであり、その原因は自分が神ではなく人間であるということに行き着く。

『草のしおり』の次の『私タチノ苦シミノ記念碑 (*Nostri monumenta doloris*)』でも、ミケランジェロを通じて、自分が神ではなく人間であることに由来する自分自身との戦いが示される。ダンヌンツィオは壊疽のために両腕両脚を切断した傷痕軍人との出会いを思い出す。ダンヌンツィオは相手に対して、まるで超人的なものの出現に出会ったかのように、誰かと尋ねる。そして、その驚いた口調によって、傷痕軍人が誇り高く感じるだろうか、それとも自分が神でもなく半神でもない悲しみを示すだろうかと考える。傷痕軍人は、「私は哀れなキリストで、自分を削るのに苦労している」と答え、それに対してダンヌンツィオは、「私も、あなたのように、前よりも苦労している、昼も夜も自分を削るのに苦労している」(PR: 712)と言う。ここで「削る」と訳した *digrossare* は、「粗彫りする」という彫刻の用語であり、すでにミケランジェロが意識されている。そしてダンヌンツィオが構想する「私タチノ苦シミノ記念碑」の四つの角には、ミケランジェロの作品が置かれる。

ユリウス2世廟の柱の部分に設置されるはずだった、12の《奴隸》のうちの4体だ。大理石でできた4人の‘人物’が演じる「墓の悲劇」は、自然に対して、運命に対して戦うティーターンの意思の悲劇に他ならない。その作品は一人の教皇の讃美を越えて、人間という名の地上の囚われ人の永遠の渴望を讃美する。(PR: 713)



4体の《奴隷》とはA美術館にある「未完（non finito）」の作品で、彫り出されずに腕と脚が石塊の中に残った姿は傷痕軍人を思わせる。その苦悶の姿にダンヌンツィオは、完成に30年もかかった「墓の悲劇」のミケランジェロ、そして敗北を知りながら戦い続ける英雄的な「人間」のティタニーズモを見いだしたのである。

以上、本章では、第一次大戦期におけるミケランジェロ像の推移を考察した。ダンヌンツィオは演説、祈り、回想などで、参戦、勝利、苦しみといった抽象的なものを、ミケランジェロの作品によって具体的に表現しようとした。また、戦争という非人間的な悲劇と向き合うために、人間を越えたティーターンのようなミケランジェロという人物像を必要とした。そして次第に、思考の対象は戦争という社会的なものから、自分自身という個人的なものへと移り行くが、やはりミケランジェロを通じて人間とは何かということが問い続けられる。

## 結

1897年1月27日という日付の『敵による福音書』において、それ以前とは質的に異なるミケランジェロ像、「天命へ英雄的に身を捧げ、自らの天使－神霊と戦い続ける偉大なティーターン」が現われたとするDe Vecchiの説を序で紹介した。しかし、それが実際に執筆されたのは1924年初めで、その内容は次の通りである。

誰かが天使と再び戦い始める。ヤコブではない。採石場が近く、石工たちが住んでいるここにいるのは、《黄昏（Crepuscolo）》の彫刻者、《夜》の彫刻者だ。短い間、ヤコブはあの夜の天使と戦った。彼に勝てない天使は、彼の腿の関節を打った。しかし、ブオナッロートは自らの天使と全生涯、全ての日暮れから全ての朝まで戦った。[…]

そしてまだ戦っている。この丘陵、この森林、この石切場で、まだ戦っている。[…]

もし戦いが芸術なら、芸術は戦いだ。私はそれを知っている。私は苦しむことを好む。だから、もし彼が私を見れば、私を愛するだろう。（PR: 1132）

ヤコブとミケランジェロの比較は1923年の『草のしおり』にもあったが、ここでは明確に彫刻家のティタニーズモが表現されている。そして、自分自身との「戦い」、芸術という「戦い」へのこだわりは、やはり戦争を経験したからだろう。執筆時には、幾らか戦争の影響も薄らいでいたかもしれないが、約27年前の出来事を詩人はどれだけ純粋に回想することができたのだろうか。

ダンヌンツィオが深い思い入れによって、ミケランジェロを「親族」と見なしていたことは既に述べた。1903年の『マイア』ではS礼拝堂の預言者エレミア（ミケランジェロの自画像）を「親族」と見なし、1910年の『回復期の会話』では母をブオナッロータと呼んだ。そして、『敵による福音書』の引用箇所末尾から、ダンヌンツィオがミケランジェロを愛するだけでなく、ミケランジェロもダンヌンツィオを愛するだろうという確信が読み取られる。終の住処ヴィットリアーレには「親族

の開廊 (Loggia del Parente)」と呼ばれる場所があり、1935 年の『秘密の本 (*Libro segreto*)』には、「私は棺を『親族の開廊』で受け取った。そこには、私の規律に相応しい、最も誇り高いミケランジェロのような人種が集まっている」(PR: 1718)と描かれる。もちろん「親族」とはミケランジェロのことで、その開廊には S 礼拝堂天井画の複製写真、M 礼拝堂のウルビーノ公の頭部、V 美術館の《ベルヴェデーレの胴体》、そしてナポレオーネ・マルティヌツィが 1926 年に制作したミケランジェロの頭像 (Ferretti 2014: 147-9) が置かれていた。また屋内には、ダンヌンツィオによって部分的に金色に塗装された M 礼拝堂の《暁》の頭部や L 美術館の《瀕死の囚われ人 (Prigione morente)》があった。そして、新しく作られた寝室は「《暁》の部屋」と呼ばれ、ベッドの頭側の上方に《暁》が横たわり、両脇に L 美術館の 2 体の《囚われ人》が立ち、他の壁面に A 美術館の 2 体の《奴隷》、M 礼拝堂の《聖母子》が並ぶ。1938 年 3 月 1 日に亡くなったダンヌンツィオの遺体はこの部屋に安置され (Terraroli 2001: 53-6)、「親族」に見守られながら永遠の旅に出た。第 1 章で取り上げたソネット『彫像』では自分の墓に《夜》を望んでいたが、現実には《暁》を選び、それに自らの再生と不滅を託したのだろう。

## 文献一覧

### 【テキスト】

Buonarroti, Michelangelo

RL *Rime e Lettere*, a cura di A. Corsaro e G. Masi, Bompiani, Milano 2016.

Condivi, Ascanio

VMB *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di E. S. Barelli, Rizzoli, Milano 1964.

Conti, Angelo

BR *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di P. Gibellini, Marsilio, Venezia 2000.

D'Annunzio, Gabriele

PR *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, 2 voll., Mondadori, Milano 2005.

Rom. I *Prose di romanzi*, vol. I, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 2005.

Rom. II *Prose di romanzi*, vol. II, a cura di N. Lorenzini, Mondadori, Milano 2011.

SG I *Scritti giornalistici 1882-1888*, vol. I, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1996.

SG II *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. II, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 2003.

T *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Mondadori, Milano 1976.

TSM I *Tragedie, sogni e misteri*, t. I, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 2013.

TSM II *Tragedie, sogni e misteri*, t. II, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 2013.

Versi I *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, a cura di N. Lorenzini, Mondadori, Milano 2001.

Versi II *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1995.

### 【参考文献】

Battaglia, Salvatore

2000 *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. XX, UTET, Torino.

Bosco, Umberto

1949 *Preromanticismo e romanticismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, a cura di U.

Bosco et al., Marzorati, Milano, pp. 597-657.

Crescentini, Claudio

2014 *Michelangelo, Andrea Bregno e l'inizio della modernità*, in *1564/2014 Michelangelo. Incontrare un artista universale*, a cura di C. Acidini, Giunti, Firenze - Milano, pp. 66-77.

De Vecchi, Nicoletta

1982 *Bonaroto sacrum: contributo alla lettura del Michelangelo di D'Annunzio*, in «Quaderni del Vittoriale», 34-35, pp. 247-260.

Ferretti, Emanuela; Pierini, Marco; Ruschi, Pietro (a cura di)

2014 *Michelangelo e il Novecento*, Silvana, Milano.

Terraroli, Valerio

2001 *Il Vittoriale. Percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele d'Annunzio*, Skira, Milano.